

“样板戏”中的阶级斗争与家仇国恨

李松

作者赐稿

—

摘要：“样板戏”主题反映的是中国共产党进行阶级斗争的革命史，“样板戏”的演变也是一部不同阶级路线矛盾斗争的发展史。“文革”时阶级斗争路线的精神动力是仇恨——“阶级仇、民族恨”才能使阶级斗争获得群体的响应和社会的心理支持。20 世纪中国人民遭受的惨痛的屈辱，人与人之间、阶级党派之间的怨恨郁积而成思维惯性的情结。仇恨可以成为战争年代整合人们力量的情感凝聚剂。阶级斗争：家仇转向国恨的动力。完成这一阶级与文化身份认同还有更深入的做法，那就是通过煽起仇恨和感发悔悟。“样板戏”家仇国恨的情节逻辑是：个人仇恨——家庭仇恨——民族仇恨——阶级仇恨——国家仇恨。

关键词：“样板戏”；阶级斗争；家仇国恨；控诉

中图分类号：

文献标识码：

文章编

号：

前言

“样板戏”集中体现了毛泽东关于中国革命性质与出路的思考，它是以艺术形式对政治文本进行想象而成的美学文本。“样板戏”主题反映的是中国共产党进行阶级斗争的革命史，“样板戏”的演变也是一部不同阶级路线矛盾斗争的发展史。我认为，“样板戏”既然作为中共阶级斗争革命史的形象写照，那么，同样的道理，如果离开中共的阶级斗争理论与实践来看“样板戏”，就无法理解正反鲜明的艺术元素（高度集中的矛盾冲突、鲜明对照的人物形象等等）与二元对立的阶级关系是如何紧密结合的。“样板戏”的主题贯彻着毛泽东政治思想的核心——阶级斗争理论。这一理论要为广大所接受的话，需要一套理性逻辑为依

据。阶级斗争建立在不同阶级经济地位的差异的基础上，这一标准向民族利益延伸就衍生出无产阶级与帝国主义的矛盾，向社会群体的利益延伸就衍生出国内无产阶级与资产阶级、封建主义的矛盾。

一、“样板戏”的阶级斗争思维模式

革命“样板戏”主要是以战争时期的革命历史作为主题，具体的表达方式是通过阶级斗争的二元对立模式来实现。“文革”的二元对立模式有破有立，“破”即“批判”，批判封建主义、资本主义的思想和文化。还有“立”的一面，即所谓“文化革命是不破不立，有破有立的”。[1]“立”简言之就是“发展社会主义的新文化”。对于什么是“社会主义新文化”，没有人进行集中而系统的说明。从当时的报刊文章和“发展社会主义新文化”的举措来看，主要是宣传社会主义制度的优越性，颂扬共产主义的道德精神，塑造工农兵英雄形象，突出现实生活中阶级斗争的“红线”。“立”在文艺界的体现较为突出，1963年2月上海市委书记柯庆施提出“大写十三年”的口号，认为只有反映建国后社会主义革命和建设的文艺作品，才是社会主义文艺。文艺界“大演革命现代剧”被视为“发展社会主义新文化”的样板。社会科学领域也在积极探索“为革命”而学术。文艺创作和学术研究应注意对现实问题的反映和解答是无可厚非的，但强行规定题材甚至形式，无疑是违反文化发展规律的。而且在当时“左”的指导思想和氛围下，“发展社会主义新文化”所取得的成果，大多是为“左”的理论与实践盲目唱赞歌的政治化、概念化、口号式作品。真正意义上的社会主义新文化是不可能借此建立起来的。“样板戏”的创作按历史时期来看，都是围绕各个不同历史时期阶级矛盾与冲突展开的。抗日战争时期题材的有《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》；革命战争时期题材的有《杜鹃山》、《红色娘子军》、《白毛女》、《沂蒙颂》；抗美援朝时期题材的有《奇袭白虎团》；解放后社会主义建设题材的有《海港》、《龙江颂》。“样板戏”创

作的鲜明意图是继续无产阶级的意识形态革命，将中国共产党领导地位的历史合法性以美学的艺术方式使人民群众自然而然地接受，将毛泽东神圣的政治领袖形象以艺术的形式潜移默化地通过作品得以深化。而上述两个目的的实现都无法绕开阶级斗争这一中心主题。

从《红灯记》对戏剧冲突与戏剧性的处理，我们可以看出阶级矛盾的冲突时如何化为戏剧冲突，戏剧冲突又是如何排除戏剧性的。《在艺术实践中有破有立——从京剧〈红灯记〉的改编试谈艺术观革命的一些问题》一文认为，“我们承认戏剧性就是矛盾冲突，就是现实生活中的阶级矛盾和人民内部矛盾的提炼、概括、典型化，它既是来自生活，又必须高于生活；但在具体艺术实践中，却往往会认为‘戏’就是情节，因而片面追求情节，追求一环套一环的‘关子’，因而忽略、削弱甚至不惜歪曲革命的主题和正面人物”。[2]戏剧矛盾冲突的雷同化与人物形象的简单化倾向，使剧本文学创作成了新的俗套。当时民间流传着这样的顺口溜：“队长犯错误，书记来指路。揪出大坏蛋，全剧就结束”；“一个大姑娘，身穿红衣裳，站在高坡上，挥手指方向”。这就是对部分“样板戏”剧目公式化、概念化情形的真实写照。

《杜鹃山》第一场长夜待晓，雷刚（怒极）“啊！豪门不入地狱，穷户难进天堂！”从雷刚的知识水平来看，这句话与他的身份并不相称。这句话倒是相当精炼地揭示了水火不容的阶级对立。《杜鹃山》第一场长夜待晓，杜妈妈（刚强地）“孩子！砍不尽的南山竹，烧不死的芭蕉根！（扶起雷刚）我丈夫死了，有儿子。儿子死了，还有孙子。他叫小山，交给你们，磨筋炼骨，报仇雪恨！”杜妈妈将阶级仇恨与家族血脉相联系，从而将仇恨永久化了。《杜鹃山》第三场《情深如海》，罗成虎（意外地）“你也是穷苦出身？”柯湘答道：“唉！吐不尽满腹苦水，一腔冤仇……”（缓缓坐下）。二人通过出身获得情感沟通的身份依据。第三场情深如海，柯湘（紧握雷刚、田大江手）（唱）“阶级情，海洋深，同

命运，一条心！往年同受同样苦，今朝同把冤仇伸。愿天下工农团结紧。”这是阶级作为情感纽带的最为生动的写照。

以《海港》阶级斗争为中心的戏剧冲突为例。《海港》中方海珍根据韩小强“生在福中不知福”的弱点，采用的是码头工人今昔对比、忆苦思甜的方法，激发他的阶级感情，提高他的思想觉悟。解决《海港》中的散包事件，不光是一个偶然的事故问题，在这平常的差错后面，方海珍坚信一定要蓄谋已久的政治隐没隐藏其间。我们看得出来，她的政治激情不是来自于个人的生活体验，而是来源于对国家政策导向的接受与贯彻。方海珍“看完公报之后，心潮澎湃——细读了全会的公报激情无限，望窗外雨后彩虹飞架蓝天。江山如画宏图展，怎容妖魔舞翩跹”！由于有先入为主的政治眼光，她对问题的分析总是从阶级角度出发，方海珍的政治行为与思考判断背后始终闪动着一个“意识形态的崇高客体”，即对国家的政治决策与国际形势判断。赵震山认为抢运小麦，要是不扛，也不会出这样的事故。而方海珍敏锐的察觉到“不是扛不扛的问题”。这个散包的背后，“说不定是一场尖锐复杂的阶级斗争”。她步步深入分析事件的症结，她追问：“突击北欧船的主意，谁出的？”“两千包出国小麦放在露天，谁干的？”这两个问题的焦点都落实在一个人身上，那就是钱守维。赵震山不以为然：因为突击北欧船，他也同意过；台风的消息，大家都不知道。而方海珍步步紧逼：“你不知道，钱守维也不知道吗？”赵震山辩解：解放后经过几次运动，他钱守维已经老实多了。这个人，业务上有一套，工作也还积极嘛！方海珍深有感触地指出赵震山近来阶级斗争的观念淡薄了。方海珍语重心长地将历史与现实链接——北非人民要砸碎枷锁争取解放，拿起枪杆子和帝国主义战斗，非常需要世界革命人民的支援；而他们的反帝斗争，对我们也是有力的支援！方海珍的逻辑是，中国人民和北非人民的相互支援，敌人一定要千方百计地进行破坏。因而不能麻痹大意，我们不能只听见机器声，听不见阶级敌人霍霍的磨刀声。接下来方海珍亮出了她政治判断的理论依据：那就是党的八届十中全会上，“毛

主席教导我们：阶级斗争，必须年年讲、月月讲、天天讲”。方海珍由散包麦、请调信找到了二者的内在联系，阶级斗争时时存在，警钟长鸣。树欲静风不止，事出有因。因而，“胜利中须保持头脑清醒，征途上处处有阶级斗争”！[3]方海珍总结“这是一场政治战”，解决的办法在于“齐心协力排万难，狠狠打击帝修反”。[4]贯彻阶级斗争路线是为了显示阶级感情，展现阶级觉悟。田大江自愿加入自卫队，是因为他出身贫雇农；他为救雷刚而牺牲，是因为他对自卫队有着深厚的阶级感情；韩小强之所以能放弃个人理想，甘心情愿地扛大包，是因为在阶级教育展览会上，通过马洪亮和方海珍的教育，提高了阶级觉悟；慧莲和田大婶帮助铁梅逃出，给北山游击队送情报，是因为她们的阶级感情——隔着墙是两家人，拆了墙就是一家人。展现阶级觉悟的最好的办法就是打击敌人，消灭敌人。对于革命历史题材的“样板戏”来说，敌人是明摆着的，因此，它的重点放在表现革命英雄与敌人斗争上面。对于革命现实题材来说，敌人是暗藏着的，所以重点就得放在如何发现敌人上，更准确地说，是如何制造假想敌。

《龙江颂》剧组也有同样的教训，他们谈到在《龙》剧创作过程中，有一种“无冲突论”，“就是只承认人与自然的矛盾，不承认人与人之间的矛盾，更否认在党内、在人民内部也有路线斗争和两种世界观的斗争。这种理论的流毒一度影响到《龙》剧的创作，有的人就曾经片面渲染和夸大自然灾害所造成的困难，还为江水英设计了一个拆屋献柱以抢救大坝的惊险情节，以为这样才能突出江水英的英雄性格。但效果恰恰相反，由于丢掉了阶级斗争这个纲，不仅矛盾冲突得不到加强，而且对社会主义的现实生活和江水英的英雄形象作了不正确的描写。”[5]于是剧本的主线改为江水英和李志田的思想斗争，通过一组组的戏剧冲突，把各种各样的矛盾都汇集到江水英的面前，让她的光辉形象在发现矛盾、解决矛盾之中突显出来。《龙江颂》中江水英根据李志田“扩大了的个人主义思想”，用本大队遭灾时受到八方支援的回忆，帮助他树立全局观念，培养共产主义风格。《杜鹃山》第三场中柯湘则

是根据雷刚对土豪怀有深仇大恨但又不会进行阶级分析的特点，通过“扁担事件”启发他回忆土豪对广大穷苦兄弟的剥削和压迫，从而使他认清了谁是敌人，谁是朋友。第二批“样板戏”中的《草原儿女》（芭蕾舞剧，北影出品 1975 年 5 月公映）也经历了同样的改造。1964 年京剧现代戏会演时，戏里只有一个落后分子；1971 年经江青批准，将其改成芭蕾舞剧，这时候光有一个落后分子显然太落后了，于是一个心狠手辣的反动地主取而代之。

政治过敏症往往反映出国民潜意识深处的集体心理。“样板戏”以及“样板戏”电影树立假想敌，就意识层面而言，对主创者来说是响应号召，紧跟形势。对意识形态阶层来说，是制造幻觉。心思各异而心态相同。就潜意识层面而言，政治过敏症既是国家领袖焦虑心态的表达，又是民众浮躁情绪的宣泄。从戏剧规律来看，写戏剧矛盾的转化，必须富有艺术的感染力。有些作品写了转化的条件，也注意遵循人物性格发展的规律，但实际效果却不突出，缺乏感染力。我认为，对于“样板戏”来说，并不是英雄人物的语言缺乏艺术力量，给人印象不深。应该说，“样板戏”中的无产阶级英雄人物的语言具有雷霆万钧之力、排山倒海之势，在音乐唱腔、语言韵律、诗情画意上有一定的感染力。但是，这种感情因为缺乏人情常理的生活依据，豪言壮语再美妙动听，在心理接受上却觉得苍白乏力。

二、控诉：家仇国恨的社会动员手段

戏剧这样的处理方式目的只有一个，就是要求民众通过对彼此出身的理解，对过去苦难的记忆求得互相友爱的情感认同，建立一个从情感伦理到日常生活完整的集体话语。完成这一阶级与文化身份认同还有更深入的做法，那就是通过煽起仇恨和感发悔悟。“文革”时阶级斗争路线的推行是需要精神动力的。政治说教提供的只是斗争方法，只有仇恨——“阶级仇、民族恨”才能使阶级斗争获得群体的响应和社会的心理支持。20 世纪中国人民遭受的惨痛的屈辱，人与人之间、阶级党派之间的怨恨郁积而成思维惯性的情结。仇恨可以成

为战争年代整合人们力量的情感凝聚剂。它成为鼓舞士气、激发斗志、建构认同的法宝。在解放以后仇恨情绪没有得到缓释，而是朝极端化的方向发展。一个时时感到危机四伏的个人或群体总是处在莫名其妙的恐惧和疑虑之中。因为疑虑，所以要制造假想敌，因为恐惧，所以要播种仇恨。“样板戏”中的仇恨情结在特殊的国内、国际环境下进一步集聚，以更密集、更僵化、更公式化的方式出现，形成了一种无远弗届、深入骨髓的革命伦理。1965年5月23日，江青对山东演出的《奇袭白虎团》等几个戏提出意见说[6]，“请战时给严伟才大段的唱，追述历史，要把个人仇恨变成阶级仇恨”。[7]“第二场请战，严伟才可以大唱一段。这一段，王参谋可激一激他，开开玩笑，严着急，调回来又不给任务。但王参谋在第四场在团长面前又推荐他带领尖刀班深入敌后。这一段严可以叙述一下自己的苦，个人仇恨变成阶级仇恨，成长为一个革命战士的思想，根子就出来了。这段唱腔要设计好，要符合严伟才这个人物，也要符合小宋的唱腔风格，不能出现悲悲切切的调子。”[8]

学者吴迪分析“样板戏”播种仇恨的办法有“控诉”与“忆苦思甜”，他还分析了情节安排的具体模式。[9]前者是革命历史题材中的传统惯例，后者是革命现实题材的常设情节。例如小常宝、李勇奇对座山雕的控诉；沙奶奶、李奶奶对国民党、日本军队的控诉；吴清华对南霸天的控诉；白毛女对黄世仁的控诉；阿妈妮对美国侵略军的控诉；马洪亮关于旧社会码头生活的回忆；曾阿婆、项武伯用黑头鲨的恶行教育青年一代；盼水妈揭露黄国忠，痛诉旧社会之苦，赞美新社会之甜。在叙事上，这两种“播种”方式常常结合起来交叉、反复使用，以便在对比中取得更加鲜明突出的效果。其一般顺序是，先诉旧社会之苦，后赞新社会之甜，在品尝甜的时候，总是从歌颂幸福生活开始，总是以忠于毛主席和中国共产党，不要忘记本结束。由国内的阶级仇转向国外的民族恨，转向帝国主义在中国的罪行，转向西方帝国主义的复辟和他们的和平演变计划。

“样板戏”这种阶级教育的方式其实是中国共产党在各个历史时期对希望翻身的农民进行社会动员的重要手段，以情感的方式激发革命的觉悟。“样板戏”剧情中的“回忆”、“诉苦”、“控诉”也是对革命历史过程的一种反映。正如“文革”时期的一个评论所介绍的方法与功能：“用忆苦思甜、回忆对比的形式，向广大群众进行阶级教育和革命传统教育，这是我党政治工作的一个优良传统，是进行思想和政治路线教育的一个重要方面。在革命文艺创作中，以路线为纲，写好回忆对比，对于提高我们执行和捍卫毛主席革命路线的自觉性有很大作用。”既然“革命样板戏在写回忆对比方面，给我们提供了宝贵的经验”，这种经验又进行推广、成为模式的必要。[10]

《海港》中，方海珍对小强的思想教育趁热打铁，又将民族恨转向了革命先辈的事迹：“（唱）进这楼房常想起当年景象，这高楼上敌人曾架起机枪，多少次闹罢工势如巨浪，码头工求解放奋战浦江，先辈的遗言和着鲜血流淌，流淌。要报仇要雪恨，要夺回码头把家当，解放军冲锋号震荡海港，英雄们舍生命赶走虎狼。”老马师傅将新仇旧恨转向对党的歌颂和阶级教育的主题：“红旗展，暖风吹，码头上变样，这传统、这代价怎么能忘！”方海珍言归正传：“装卸工，这工作意义深长，为什么你偏说低人三分脸无光，有多少烈士的鲜血，渗透了这码头的土壤。（面部特写，眼含热泪）为什么你偏要借故离开这地方，你本是工人子弟万不能辜负党培养。小韩呀，同志呀。”小强深受感动，热泪盈眶来到支书面前。方海珍语重心长：“（唱）悬崖旁，你快收脚，迷途上，你莫乱闯。你仔细看，认真想，同志们向你伸出了双手，满怀着期望，是火热的心肠，盼望你心红志坚立足在海港，忠于人民忠于党。”小强面向前方，心潮澎湃，热泪滚滚，马上揭发了钱守维的反革命言行。

“样板戏”通过对敌人的揭露来说明报仇血恨的合理性和必要性，从而激发人们的战斗决心和勇气。李铁梅的“咬住仇、咬住恨，仇恨入心要发芽”强调的是民族仇恨，吴清华、白毛女的控诉强调的是阶级仇恨。毛泽东把“诉苦”看作战前最有力的思想动员。[11]因为他深

知仇恨心理足以转化为巨大的物质力量。“样板戏”中控诉这样的情节与“文革”时期生活中实际存在的群众批判大会、忆苦思甜大会以及游街在思想方式和情感方式存在着潜在的精神联系。

三、家仇国恨的内在逻辑

1964年12月27日，江青对《奇袭白虎团》电影拍摄工作作出指示：“京剧靠唱，不能单靠舞蹈语汇，要载歌载舞再突出。拍电影可以补救，用特写镜头。现在看来虽有改变，但还没有解决问题(指电影剧本)。《智取威虎山》可能因时间仓促的关系，主席看了以后提了一些意见，后来他们改了，把张春桥同志找来，改了，但是杨子荣还是照那样子。杨子荣本人的事迹比小说还高，但小说里有不好的东西。戏里的杨子荣一点唱也没有。我讲打虎时可以加唱，想他幼年的悲惨生活，从个人对旧社会的仇恨转变为集体的阶级仇恨，可以唱吧？写情报时也应该唱，边写边唱。他们只接受了我第一个意见。可能是时间的关系，不是顽固的原因。严伟才这个人物要不要这个？他从哪里来的大智大勇，他受过压迫，经过党的教育，培养成长起来的。全舞不能突出。电影我不懂，能否用电影的特点突出出来呢？(插话：按您的意见现在的剧本没有做到，只添补加上了严伟才和韩大年一起去敌后侦察。)好，应该叫严伟才去敌后首先侦察一下。”[12]人物的刻画上，江青坚持必须符合情感发展的逻辑过程。她认为英雄人物情感变化的模式是：从家仇到国恨。例如，杨子荣打虎时通过唱的方式叙述他幼年的悲惨生活，“从个人对旧社会的仇恨转变为集体的阶级仇恨”。英雄人物的成长模式是：从受尽压迫到接受党的教育启蒙，最后走上革命道路。江青要求严伟才的大智大勇应该来源于受压迫的经历和党的教育。

政治感情是指人们对国家政治生活中的政治制度、政治团体、政治决策和政治领袖等的一种内心体验和直观评价。它表现为爱憎之感、好恶之感、美丑之感、信疑之感、亲疏

之感等不同感受。政治感情是知识和经验的积淀，往往带有一定的主观成分，但它对人们政治行为的选择和国家政治体系的稳定，都有着极大影响。“样板戏”家仇国恨的情节逻辑是：个人仇恨——家庭仇恨——民族仇恨——阶级仇恨——国家仇恨。

因为有对中国共产党的坚定信仰，铁梅把艰巨任务作为考验自己对党是否忠诚的机会，为了“决不辜负党的期望”，将生命作为“牺牲”献祭于党的面前成了人生难得的抉择，当然没有后退的余地了。铁梅对党的信仰，除了革命战士的感召，还与家庭血缘与命运联系在一起。《红灯记》第五场《痛说革命家史》

铁梅听奶奶讲革命英勇悲壮，明白奶奶十七年教养的恩深如海洋。她决心讨血债，要血偿；高举红灯承父志。革命家史的传奇故事将家仇和国恨紧密绾结。铁梅之所以走上革命道路小而言之是家庭的选择，大而言之是国家民族的大势所趋。因此，铁梅慷慨激昂，痛表决心：“我爹爹象松柏意志坚强，顶天立地是英勇的共产党，我跟你前进决不彷徨。红灯高举闪闪亮，照我爹爹打豺狼。祖祖孙孙打下去，打不尽豺狼决不下战场！”《红灯记》是一部阶级感情超越家庭伦理感情的典型作品。最终维系家庭关系的不是家庭伦理，而是祖孙三代之间的阶级情谊。

《杜鹃山》则通过情节细致考辨了阶级情感与意识超越家庭伦理的可能性。第六场《铁窗训子》，雷刚的仇恨建立在一种朴素、单纯的人伦关系之上，因为外界煽动起来的内心仇恨毕竟是有限的。但是，杜妈妈有办法使他的仇恨远远超越这一点。杜妈妈可记得半月前，井冈山派来的赵辛不幸牺牲。那赵辛是柯湘的丈夫。如此深仇大恨，可柯湘却从未吐露半分。杜妈妈水到渠成教导雷刚：“她，党的嘱托记在心里，个人仇恨咽在肚子里，天下大事看在眼里。（站起）可你，一时任性，不顾大局，明知这是诡计，却要固执到底，连累大家，害了自己。你、你、你……怎能对得起杜鹃山父老兄弟？！（唱）杜鹃山举义旗三起三落，一蓬火眼见得柴尽烟消。多亏了，井冈山派来了党代表，自卫军，归正道，大路通天步

步高。又谁知，往事因你全忘掉，全忘掉，到如今，蒙头转向上圈套，怎不叫乡亲心疼，为娘心碎，党的心血一旦抛！（坐于栅门石阶上）”雷刚听娘一席话，明白了“原来党代表强咽深仇，任劳任怨，肩挑重担，品格崇高”。党代表给了他深深地震动，即不为个人感情所囿，以革命事业为重，但是，阶级仇恨为什么是顺理成章的，它与个人仇恨有什么样的必然关系，《杜鹃山》并没有交代清楚。也就是说，他认为到了“狭隘的复仇思想”蒙蔽了自己的眼睛，“只看到一村一户血泪帐，望不见（那），望不见革命（的）征途万里长。”但是如何从阶级利益着眼看到“奴隶代代求解放，战鼓连年起四方。只因为行程渺茫无方向，有多少暴动的英雄，怒目苍天，空怀壮志饮恨亡！农民武装必须步步跟定共产党，才能够节节胜利，蒸蒸日上，涓涓细水入长江，细水入长江。”从情感逻辑来看，《杜鹃山》的情节设计缺少必要的环节。

“样板戏”艺术追求应该感动观众，但是凭借的是阶级感情而不是骨肉亲情。创作者认为，“重要的问题在于用阶级的思想感情去感动什么人？怎样去感动人？达到什么效果？因为从来不存在超阶级的艺术，也不存在超阶级的感情”。[13]在《红灯记》的改编中，就面临着这么一个问题，是突出老奶奶、李玉和、铁梅之间的阶级感情和他们从事的政治斗争来感动观众呢？还是用一家三代的骨肉之情来观众感动？剧本的初始版本曾经费了许多笔墨来描写这一家三代之间的骨肉之情和家庭温暖。例如李玉和偷喝酒，被老奶奶发觉制止；老奶奶做针线活儿，穿针穿不上，李玉和来穿，也穿不上，最后是铁梅来穿上了，以及他们之间一再在“亲”字上做文章等等。在“样板戏”《红灯记》改编本里，干脆把以上这些细节都删去了。为什么呢？创作者认为，“从表面看似乎不够动人了。但是不能忘记了阶级和阶级斗争。如果不从阶级关系而从家庭关系来刻画人物，就会走到歪路上去，就会让亲子之情、家庭生活的描写冲淡以至抵消了尖锐的政治斗争。京剧改编本删除了那些足以影响主题和正面人物的生活细节，也就能使主要的东西更加突出。”[14]是离开阶级斗争孤立地突出

所谓亲子之情来感动人呢？还是运用阶级分析的方法使个人的家庭生活服从革命主题的需要，从而感动人并鼓舞人呢？他们认为，“这实质上是宣扬无产阶级的阶级感情、革命感情呢，还是宣扬资产阶级的所谓超阶级的‘人情味’？这并不是什么艺术处理手法上的不同，而是反映了两种根本不同的艺术观”。[15]沪剧《红灯记》的演出经过了七次较大的修改和排练，也面临着同样的问题——抒骨肉情还是阶级情？其中第八场戏的修改最为突出，这场戏是“刑场”，写李玉和、李奶奶的牺牲。改编者原来的着眼点只是生离死别的感情，抓住了“悲”字大做文章，大抒特抒母子、父女、祖孙之情，把三代人写得一见亲人面就痛苦悲伤，还认为这是人之常情，革命者也在所难免。但是，他们认为，“戏演出后，的确赢得了某些观众的眼泪，但工农兵观众和领导同志看后，却感到这场戏写得不好，不仅没有真实反映出革命者的思想感情，而且损害了李家三代人的形象，这种感情是不能感动广大工农兵观众的”。[16]

结

语

家仇国恨这一战争动员模式是在特定政治语境中形成的。“文革”的政治文化形成了相应的文化心态。这一心态在“样板戏”的叙事模式中得以形象体现。“样板戏”夸大阶级斗争，造成了整个“文革”期间文学“写阶级斗争”的公式化、概念化之风。具体路径是：从揭示阶级差别、煽动个人仇，延伸到家国恨；通过诉苦的情感手段达到进行阶级斗争这一政治使命的目的，从而“埋葬帝修反，人类得解放”就顺理成章了。

注解：

- [1]周恩来,《周恩来论文艺》,北京:人民文学出版社,1979,第121页。
- [2]卫明,〈在艺术实践中有破有立——从京剧《红灯记》的改编试谈艺术观革命的一些问题〉,上海:《文汇报》,1965年3月18日。
- [3]《海港》,(上海京剧团《海港》剧组集体改编,1972年1月演出本)《革命样板戏剧本汇编(第一集)》,北京:人民文学出版社,1974年12月第1版,第307页。
- [4]《海港》,(上海京剧团《海港》剧组集体改编,1972年1月演出本)《革命样板戏剧本汇编(第一集)》,北京:人民文学出版社,1974年12月第1版,第311页。
- [5]人民文学出版社编辑部编,上海市《龙江颂》剧组,〈沿着毛主席无产阶级文艺路线前进——革命现代京剧《龙江》创作体会〉,《革命现代京剧〈龙江颂〉评论集》,1975,第2页。
- [6]江青事先了解了山东和八一厂关于电影剧本的不同意见。
- [7]江青,《江青同志论文艺》,“文革”期间编印本。
- [8]江青,《江青同志论文艺》,“文革”期间编印本。
- [9]吴迪,〈从样板戏看“文艺为政治服务”的造神功能〉,《当代中国研究》,2001年第三期。
- [10]天津市文化局创作评论组马威,〈写好回忆对比——学习革命样板戏的创作经验〉,《人民日报》,1973年1月6日。
- [11]毛泽东,《毛泽东选集》第四卷,北京:人民出版社,1992,第1234页。
- [12]江青,《江青同志论文艺》,“文革”期间编印本,
- [13]卫明,〈在艺术实践中有破有立——从京剧《红灯记》的改编试谈艺术观革命的一些问题〉,《文汇报》,1965年3月18日。
- [14]卫明,〈在艺术实践中有破有立——从京剧《红灯记》的改编试谈艺术观革命的一些问题〉,《文汇报》,1965年3月18日。

[15]卫明，〈在艺术实践中有破有立——从京剧《红灯记》的改编试谈艺术观革命的一些问题〉，《文汇报》，1965年3月18日。

[16]爱华沪剧团，〈坚持兴无灭资的斗争 努力实现戏曲革命化——改编演出沪剧《红灯记》的初步总结〉，《文汇报》，1965年4月1日。

*本文为作者主持的教育部人文社会科学青年项目：“样板戏”编年史（111—275395）阶段性成果之一，以及作者主持的武汉大学自主研究项目：“70后计划”：“政治美学视野中的样板戏”的阶段性成果之一。

厦门大学图书馆